俳優の素質

岸田國士

昔から俳優の素質を論じる場合に、誰でも「感性」を第一に挙げてゐるが、これはつまり、他の芸術家の如く、一方に於て同じ程度の「想像力」を必要としない結果、「感性」の必要が著しく目立つからであらう。

ある演劇論者の如きは、俳優には「感性」さへあれば「知力」は不必要だとまで主張したくらゐである。

なるほど、俳優がある人物に扮する場合、その「役の解釈」に、さほど頭を使ふ必要のなかつた時代は、さうであつたらう。つまり類型的な人物はただ「感性」の助けによつて、それを「如何に」表出するかの問題を解決すればよかつたのである。俳優がその「人物に

なり切る」ことを唯一の仕事とするならば、たしかに「感性」は何よりも大切である。何となれば、その仕事は「模倣」から遠くないものであるから。

然るに、ある種の戯曲、殊に近代劇に於ては、俳優の職分は、決して、ある人物を「如何に」表出すればいいかと云ふ点に尽きてはゐないのである。それ以前に、それ以上根本的な「仕事」が控へてゐる。即ち、「如何なる人物」を表出すべきかといふことである。言ひ換へれば、人物の解釈である。

そこで俳優の素質は、「感性」よりも「知力」に重きをおかなければならなくなつたのである。しかも、「知

力」さへあれば「感性」はどうでもいいのではなく、往時の俳優に必要であつただけ「感性」が必要であることに変りはなく、その上、昔の俳優には、さほど必要でなかつた「知力」が、今度は、何よりも必要だといふことになる。

例へば、近松や南北や黙阿弥の中の人物は、それほど複雑な性格をもつてはゐないのみならず、その心理も決して近代人ほどの深さはない。従つて、一と通りの「頭」をもつてゐれば、その人物を正しく「頭の中に描く」ことは困難でなく、従つて「知性」の点でかなり平凡な、時とすると「人並み以下」の俳優が、案

外「器用に」その役を演じ活かしてゐる場合があるのである。

これに反して、西洋劇で云へばシェイクスピイヤのある人物、例へばハムレットの如きは、最早「感性」だけでは眼の前に浮んで来ない。（この場合、勿論西洋の役者について云つてゐるのである）ハムレットの性格、心理は、特殊の俳優のみがよくこれを「理解」し得るものであつて、この「理解」なしには如何なる演出も無意義に終るであらう。

日本に例を取れば、同じ旧劇と呼ばれるもののうちでも、既に岡本綺堂氏の作品になると、その人物の心

理は余程近代的複雑さを示して来てをり、それが菊池寛氏のものになると、更に性格的の深さが加はり、山本有三氏のあるものに至つてはやや哲学的意味さへ加はつて来てゐる。かうなると、もう、由良之助や鼠小僧や政岡などを演ずる場合と、根本的に俳優の「仕事」が違つて来るのである。

これを押し進めて行けば、近代人の生活を取扱つた戯曲、殊に知識階級の人物を配した戯曲になると、もう、その人物と同じ生活（内面的）を生活してゐなければ――少くとも生活し得なければ――その人物の組立はできないことになる。第一、その人物の「考へ」

てゐることが解り、その人物の感じてゐることを察し、その人物の苦悶、喜悦、希望、不満、それらのものがはつきり自分の「頭」の中に映つて来るためには、先天的の「悟性」による外はなく、而もその上少くともその人物と同じ程度の教養――厳密に云へば、その作者と同じ程度の教養――を有つてゐなければならないのである。

「知力」といひ、「理解力」といひ、「悟性」といひ、ここではほぼ同じ意味に用ひてゐるのであるが、これは近代の「頭で演じる芝居」に於ては、例の「感性」（又は感受性）と並んで俳優の素質中、最も重要な位置

におかるべきものである。

かくの如く人間の性能は、常に相交錯して一の働きをなしてゐるものであるが、「感性」一点張の役者が、次第に、過去の芸術家となりつつある現状を見るがいい。新しい時代を感じる能力は、所謂、「感性」の働きだけではない。現代的な生活表現をとらへることは既に頭の問題となつた。この根本的な素質こそ、新時代の俳優に応はしい素質である。それは常に非凡な「知力の働き」から生れて来なければならないものである。

俳優の「感性」が最も重要な働きをなすのは、その

役を演じつつある瞬間瞬間である。自ら批判訂正を許さないこの芸術にあつては、その表現に際し何よりも「感性」が先きに立つ。然しこの「感性」は断じて「頭に描き得たもの」以上には触れることができない。即ち如何に鋭敏な「感性」をもつた俳優でも、「誤つた解釈」「浅薄な理解」はこれを如何ともすることができない。誤つたなりに、浅薄ななりに、唯その役を「それなりにうまく」表出するだけである。これは屢々所謂、旧時代の名優なるものの陥る弊である。部分的に巧者な芸を見せるといふのはつまりこれを云ふのである。

旧時代の観客は、又、戯曲そのものの人生的意義や、

人物そのものの性格的興味や、舞台そのものの劇的魅力や、さういふものよりも、所謂贔屓役者の「見せ場」を期待し、ただそれだけで好い心持になつてしまふのだから、俳優も、部分的技巧に全力を尽すのは当然であり、その点で傑出しさへすれば名優の名を擅にすることができたのである。さういふ時代の俳優に「頭」がなくてもよかつたのは寧ろ当然である。

感性と知力とが俳優の才能を決定するものであるとすれば、その才能を発揮するための「道具」は声と柄（がら）と記憶力である。

所謂美しい声は、必ずしも「良い声」ではない。

これは恰も、所謂「美しい容姿」が必ずしも、俳優の第一資格でないのと同様である。

発声の自由と声量の豊富、その上に、他の肉体的条件に適合した「声の質」を必要とする。この適合といふ意味は、常に例へば肥満した体格には太い声といふやうな皮相な観察を基礎にしたものではないのは勿論である。寧ろ、その役柄を主にして、場合場合に判断さるべき性質のものである。

悪い声を良く聞かせるのは、俳優のまた一つの力である。その力は、声以上の魅力であるに違ひない。この例が古今東西を通じて少くない。

声は柄の一部とも見られる。そこで今度は俳優の柄といふ問題である。

日本でも西洋でも、古典劇には、この柄を基礎にして、所謂「役柄」の制度があつた。

西洋では、その分類が一層複雑を極めてゐた。このことについては、別の機会に述べるつもりであるが、かくの如く、俳優の容貌風姿を標準にして、その扮する役割を局限した結果が、俳優の職業的関節不随を生ずるに至つたのは当然である。

今日では、余程この風習は廃れて来たが、まだ類型的人物を、類型的に演出することを以て能事終れりと

する「通俗俳優」(この名称は通俗作家の名と共に存在すべきである)の間に於ては、なほ墨守されてゐるやうである。

柄のみに頼つて、「地」で行かうとする演技、これは、「頭」のない役者の陥り易い誘惑である。

声と同様、柄も亦、ある程度まで、これを征服し得るものである。否、寧ろ、この征服によつて、最もオリヂナルな演出を見うるのである。

記憶力は、ここでは、云ふまでもなく、台詞を記憶する力の大小である。

早く覚えるが、興行を終へると、間もなく忘れてし

まふ記憶力、最初はなかなか覚えないが、一度覚えたら、二年や三年は忘れないといふ記憶力、何れも一長一短であるが、長くかかつて覚え、忘れるのには暇がかからないのや、いつまでたつても覚えず、従つて、忘れる必要もないといふ徹底したのに至つては、さすがに始末が悪い。

記憶力だけで芝居はできず、従つて、いくら覚えがよくても、それだけで名優にはなれないが、記憶力がいいといふこと、殊に、早く台詞を呑み込むといふことは、いろいろの点で、俳優の強味である。殊に、稽古の日数は大抵制限されてゐるのだから、それだけ、

工夫も積めるし、心持に余裕もでき、舞台に立つて不安を感じることも少く、勢ひ、演技に力と熱がはひる。

ところが、古来記憶力の弱い名優が案外に多いことは皮肉な現象である。日本でも現にその適例があるやうである。

しかし、台詞を覚えるのが面倒だ、どうせプロンプタアがつくのだからと云つて、横着をきめ込んでゐるのなら、その俳優は、当に、自ら墓の穴を掘るに等しい。

声と柄と記憶力、これは、上に述べた如く俳優の「道具」である。演奏家の楽器である。良い楽器は傑れた

演奏には必要であるが、畢竟、それはそれだけのものである。楽器だけあつても、音楽にはならない。然るに、なんと、楽器だけを褒める聴手の多きことよ。それよりも、なんと、楽器だけに信頼する演奏家の多きことよ。

次に、柄（がら）といふ問題に関聯して、俳優の精神的能力が、肉体的条件を如何に左右してゐるかを考へてみたい。

先づ近代人の精神生活、殊に知識階級の思索と瞑想は、その容貌を著しく理智的な陰翳によつて特色づけた。それは、昔から云ふ「悧巧さうな顔」とは違ふの

である。「気のきいた顔」とも違ふのである。「鋭い眼光」や「引締つた口元」だけではないのである。時にはもつと複雑な、時にはもつと神秘的な、時にはもつと気まぐれなものである。例へば憂鬱を宿す額、懐疑そのもののやうな瞼、触角の如く動く小鼻、それから、口の結び方――これこそ、凡ゆる教養と性格の閃きである。さういふ近代的顔貌は、今日、日本の若き作家の作品中に於て遭遇するものであるに拘はらず、現在の舞台では殆ど見ることのできないものである。

それだけならよろしい。当今は、単純な又は無教養な一介の人物をさへ、作家は昔の如く観、昔の如く描

いてはゐないのである。作家がこれ等の人物を観る「眼」は、俳優がこれ等の人物に扮する場合、常に「ある要求」をしてゐるのである。その要求は、それらの人物の如く単純な頭では、これを理解することができないであらう。それ等の人物の如く無教養では、これを感得することができないであらう。この隔りは、直ちに、「柄」の隔りを生ずるのである。この点に、多くの俳優は気がついてゐないらしい。即ち、俳優の外貌が、如何にもその人物らしいといふ点でのみ、「柄」が云々された時代はもう過ぎ去つた。それよりもその人物を創造した作者の霊感に触れて、その作者が、その

人物に加へた「ある批判」を批判し、作者が、その人物に対して抱く「ある興味」を興味とし得る俳優こそ、第一にその人物に於ける「適り役」といふべきである。

底本：「岸田國士全集20」岩波書店
1990（平成2）年3月8日発行
底本の親本：「現代演劇論」白水社
1936（昭和11）年11月20日発行
初出：「演劇新潮　第一巻第二、三号」
1926（大正15）年5月1日、6月1日発行
入力：tatsuki
校正：門田裕志、小林繁雄
2005年10月6日作成
青空文庫作成ファイル：
このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫

（http://www.aozora.gr.jp/）で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。